

Rainer Warning /  
Winfried Wehle (Hrsg.)

FIN DE SIÈCLE

*Sonderdrucke*

Wilhelm Fink Verlag

2002

Vorwort .....	7
GOTTFRIED BOEHM Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende .....	9
WINFRIED FLUCK Von der Bestie zum Konsumenten: Der etwas andere Weg des amerikanischen Naturalismus in die Moderne .....	27
ROLAND GALLE »Das Porträt war ohne Kopf«. Über den Entzug der Ähnlichkeit in der Kunst der Jahrhundertwende .....	47
KLAUS W. HEMPFER Die Kopresenz des Differenten und Mallarmés frühe Lyrik ...	73
ANDREAS KABLITZ Jenseits der Décadence: Thomas Manns <i>Tristan</i> .....	89
LUZIUS KELLER Selbstdarstellung, Porträt und Karikatur im <i>Fin de siècle</i> : Die Gräfin Castiglione, Robert de Montesquiou, Marcel Proust .....	123
JOACHIM KÜPPER Lyrik der Dekadenz: Zu Gabriele D'Annunzios Gestaltung der »schicksalhaften Begegnung« ( <i>Ricordo di Ripetta</i> ) .....	143
MARIA MOOG-GRÜNEWALD Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne .....	165
GERHARD NEUMANN Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des <i>Fin de siècle</i> .....	195
HELMUT PEIFFER Der Hals der Taube. Ernest Renan und die Stillstellung der Geschichte .....	229

POETIK DER DÉCADENCE –  
EINE POETIK DER MODERNE

La décadence ne serait-elle rien d'autre  
qu'une métaphore?<sup>1</sup>

Eine Poetik der Décadence zu präkonisieren, scheint ein Paradox, sie gar als eine Poetik der Moderne ausweisen zu wollen, einer Präzisierung literarhistorischer Begrifflichkeit wenig förderlich. Wird doch je nach Perspektive und argumentativer Intention das Epochenprädiikat »Moderne« zur Kennzeichnung unterschiedlichster Zeiträume in Anspruch genommen, im ganzen der Zeitraum der »Moderne« bald auf wenige rezente Dezennien verkürzt, bald auf die vorausgegangenen zwei Jahrhunderte und darüber hinaus ausgedehnt; und gilt doch gemeinhin die Literatur der »Décadence« als ein »Fall« der Literatur des *Fin de siècle*, deren Spezifika zudem eher Ausdruck und Folge eines geschichtsphilosophischen Konstrukts sind, denn Manifest einer impliziten, gar expliziten Poetik. »Gegen den Strich« der durchaus facettenreicheren *Opinio communis* wollen die nachfolgenden Ausführungen die Literatur, näherhin die Dichtung der Décadence weniger als eine Episode der Moderne ausweisen, vielmehr als die radikale Moderne poetisch und poetologisch begründende literarische Bewegung kennlich machen. Dabei ist es ein wesentliches Moment, daß eine epochal aktualisierte geschichtsphilosophische Denk- und Argumentationsfigur – die Dekadenz – in Anspruch genommen wird zur Begründung und Verteidigung einer Poetik, die in ihrer ästhetischen »Negativität« die Struktur der literarischen Moderne un- hintergebar kennzeichnet.

Zur Evidenzierung der These müssen – neben einigen klärenden Bemerkungen vorab zum sog. »Dekadenz-Syndrom«<sup>2</sup> insbesondere mit Blick auf Baudelaire – zwei literarische Beispiele respective Autoren hier genügen: Rodenbach und Mallarmé.<sup>3</sup>

1 Vladimir Jankélévitch »La Décadence«, *Revue de métaphysique et de morale* 4/1950, S. 337-369; hier S. 338.

2 So in Variation der Formulierung bei E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europaischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin/New York 1973, S. 66.

3 Die Wahl ist nicht beliebig, erhebt durchaus, wie die nachfolgenden Ausführungen zu zeigen beabsichtigen, einen gewissen Anspruch auf Repräsentati-

Die Literatur der Décadence wird geradezu obsinat nach ihren Themen<sup>4</sup> und Motiven, Charakteren und Haltungen bestimmt<sup>5</sup>: Naturferne, Künstlichkeit, Fortschrittfeindlichkeit, Nervosität, Überfeinerung, krankhaft übersteigerte Reizempfindlichkeit, Schönheitskult und ästhetischer Aristokratismus, biologische und geistliche Depression ineins mit moralischer Verworfenheit, Lebensüberdruß und Todessehnsucht, Hinfalligkeit, kurz: Verfall<sup>6</sup>. Als Typen und Gestalten dominieren die *Dandies* und Diletanten, die *Femmes fatales* und die *Femmes fragiles*, die Kentauern und Doppelgänger<sup>7</sup>. Eine spezifische Literarizität respective Poetizität, gar eine Poetik wird der Literatur gleichwohl verlangte die These ein weitaus umfanglicheres Textcorpus zu ihrem Erweis.

4 Geradezu paradigmatisch ist der Artikel von Jacques Lathève, »Le thème de la *décadence* dans les lettres françaises à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle«, *Revue d'histoire littéraire de la France* 63/1963, S. 46–61.

5 So in definitorischer Enschiedenheit Koppen, *Dekadenter Wagnerismus* (wie Anm. 2), Kap. A I: »Untersuchungen zu Geschichte und Bedeutung des Terminus ›Décadence-Literatur‹, S. 46: »[...] Décadence [umreißt] eine Haltung dem Leben und der Gesellschaft gegenüber, deren literarische Phänomene weniger in der Sprache als in bestimmten gehaltlichen Charakteristika (Motiven, Charakteren usw.) in Erscheinung treten.« Und (S. 67): »[...] das Zusammenwirken bestimmter, die Realität in Frage stellender Motive, Haltungen und Bildungsreinszenzen ruft jenen Gesamteindruck hervor, den der Literaturhistoriker als ›dekadent‹ umschreibt.«

6 Noch die jüngste Studie von R. Bauer, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Frankfurt a.M. 2001, untergliedert ihre Ausführungen in drei Teile: »I. Teil: Die Worte – Zur Wort- und Begriffsgeschichte; II. Teil: Die Bilder – Topoi der Décadence; III. Teil: Nachlässe«, mithin stehen »Wörter und Sachen« im Mittelpunkt des Interesses. Eine eindruckliche Reflexion auf Sprache, Stil, Struktur findet – wie in der Mehrzahl der Studien zur Décadence – nicht statt.

7 Beispielfaßhaft dafür das Buch von H. Hinterhäuser, *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München 1977, dessen Themen »von den neuerlebten, heidnischen Kentauern bis zur neu vitalisierten Christusgestalt und zu deren minderem weiblichen Pendant, der engelhaften Frau des Präraffaelismus« (S. 9) reichen und dessen einzelne Kapitel den »Doppelgänger Christ«, die »Toten Städte«, den »Aufstand der Dandies«, »Praeraffaelische Frauengestalten«, den »Liebestod«, zudem »Zweiggestalt und Überbiet« als Motive literarischer Texte zur Sprache bringen. – Auch W. Rasch, *Die literarische Décadence im 1900*, München 1986, präsentiert – neben Wertinterpretationen im Zweiten Teil, seiner Studie – im ersten Teil »Motive der Décadence-Literatur« (S. 38–134). Analoges gilt für das Buch von Bauer, *Die schöne Décadence* (wie Anm. 6) sowie für die Studie von Koppen, *Dekadenter Wagnerismus* (wie Anm. 2), die – verkürzt formuliert – den literarischen Wagnerismus, verstanden als Thema und Motiv, zum Gegenstand der Untersuchung hat.

rat der Décadence nicht zuerkannt; sie eigne vielmehr jener Dichtung, die gemeinhin unter dem Rubrum »Symbolismus«<sup>8</sup> firmiert<sup>9</sup>. Diese prinzipale Unterscheidung ist keineswegs willkürlich, sie kann historisch legitimierte Argumente ins Feld führen, zudem auf Positionen verweisen, die in der zeitgenössischen Diskussion selbst eingenommen wurden<sup>10</sup>. Denn der geschichtsphilosophisch strapazierte, zudem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch gesellschaftspolitisch und moralisch verfeimte und schließlich in der Alltags- und Modersprache verkommene Begriff »Dekadenz« mit seinem Abkömmling »dekadent«<sup>11</sup> sollte bereits nach dem Willen seiner Pro-

8 Die konkurrierenden, doch keineswegs synonymen Begriffe »Ästhetizismus«, »Impressionismus«, »Jugendstil«, die ihrerseits häufig auch unter den Oberbegriff »Fin de siècle« subsumiert werden, sollen hier außer Betracht bleiben; die Unterteilung, jeweilige thematische und/oder formale Übereinstimmungen und Differenzen zu bestimmen, dürfte sich aufgrund ihrer unüberwindlichen begrifflichen Unschärfe noch als weitaus schwieriger erweisen als der Versuch, Décadence und Symbolismus in ein sachangemessenes Verhältnis zu setzen.

9 Dazu wiederum Koppen, *Dekadenter Wagnerismus* (wie Anm. 2), S. 64: »Die formalen und sprachlichen Merkmale, die (sc. in einigen theoretischen Texten der Zeit) als ›dekadent‹ bezeichnet werden (Musikalität, Evokationstechnik, ›Nuance‹, Hermeneutik und nicht zuletzt die weiter oben charakterisierte Art der Sprache) werden nun einmal historisch richtig und präziser durch den Terminus Symbolismus abgedeckt [...] Mallarmé war ebenso wenig Décadent wie Huysmans Symbolist; eine *poetica del decadentismo* ist ein Unding.«

10 Ausführliche Darstellungen und Dokumentationen finden sich bei G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris 1947, sodann bei N. Richard, *À l'aube du Symbolisme. Hydrophobes, Fumistes et Décadents*, Paris 1961, und dens., *Le Mouvement décadent. Dandys, Esthètes et Quintessents*, Paris 1968. – Bereits die Titel der Studien lassen die Übergängigkeit, ja Austauschbarkeit der Etikette erkennen, machen im ganzen die Verlegenheit der Nomenklatur evident.

11 Die Entfaltung der Geschichte des Begriffs »Décadence« bzw. Dekadenz ist geradezu eine Pflichtübung aller älteren und auch noch neueren und neuesten Publikationen zur Literatur und Kunst des Fin de siècle; zu nennen sind insbesondere Koppen, *Dekadenter Wagnerismus* (wie Anm. 2), S. 7–68: »Untersuchungen zu Geschichte und Bedeutung des Terminus ›Décadence-Literatur‹, J.M. Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, S. 78–99: »Décadence und Fin de siècle«; Rasch, *Die literarische Décadence* (wie Anm. 7), S. 17–37: »I. Die Darstellung des Verfalls und Untergangs«. Bauer, *Die schöne Dekadenz* (wie Anm. 6) sowie ders., »Altes und Neues über die Décadence«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N.F. 32/1991, S. 149–173, erkennt – durchaus zurecht – in der spezifischen historischen Sittung der literarischen Dekadenz die unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis der Texte um 1900. Eine Folgerung für die Klärung der Spezifika in Sprache, Stil, Bildlichkeit, im ganzen der Struktur wird allerdings nicht gezogen. Auch der gut dokumentierte Artikel »Dekadenz/dekadent« von Wolfgang Klein in Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. II, Stuttgart/Wien 2001, S. 1–41 entfaltet breit die Begriffsgeschichte, um in ihr die »Übergänge

motoren kurzerhand durch ›Symbolismus‹ ersetzt werden<sup>12</sup>. Klarheit wurde mit diesem voluntariven Akt allerdings nicht gewonnen<sup>13</sup>.

Von größerem Aufschluß für die hier zu diskutierende Problematik ist hingegen jene Textpassage, die in der Rede von der Décadence nachgerade ikonischen Rang<sup>14</sup> gewonnen hat: Charles Baudelaires

zum ästhetischen Begriff« sowie die »Ausprägungen des ästhetischen Begriffs im 19. Jahrhundert« zu situieren. Der Ordnungspunkt III.2: *Das Programm eines décadentens Stils* (S. 11f.) führt allerdings keine stilistischen bzw. formalen Spezifika auf – der zitatengestützte Hinweis auf Künstlichkeit, Exuberanz, »extrem[e]l[ ] kulturelle Fülle« geht über die bekannten Kennzeichnungen nicht hinaus.

12 In aller Knappheit formuliert Richard, *Le Mouvement décadent* (wie Anm. 10), S. 8 den Sachverhalt im ›Avant-propos‹ wie folgt: »L'année 1885-86 peut être considérée comme la ligne de partage entre la décadence et le symbolisme, du moins si l'on considère la décadence comme le stade préliminaire du symbolisme. Les critiques de l'époque continueront longtemps encore, à taxer de ›décadents‹ les novateurs et les irréguliers. C'est de l'intérieur même du nouveau mouvement que proviendra l'idéale mutation des termes. Dès le mois d'août 1885, Jean Moréas avait proposé à la critique de substituer à l'étriquette péjorative de ›Décadents‹ le mot combien plus évocateur de ›Symbolistes‹.»

13 Repräsentatives Beispiel für die ja auch durch die Zeitgenossen selbst verrutschte begriffliche und sachliche Unklarheit sind die Ausführungen im VII. Kapitel »Symbolisme et Décadence« des Büchleins von Henri Peyre, *La Littérature symboliste*, Paris 1976 (*que sais-je?* 82), S. 86: »La littérature symboliste des deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle chérit tout ce qui était languent, lassitude de vivre, isolement loin d'un public qu'elle voulait tenir à l'écart de ses arcanes, opposition à la civilisation technologique accusée de matérialisme. Il n'est que médiocrement étonnant que les symbolistes des cénacles parisiens aient été, par beaucoup d'observateurs et soient encore par bien des historiens, confondus avec d'autres groupes qui s'étaient parés des noms de ›décadents‹ ou ›décadentistes‹. Un volume d'essais, dont plusieurs comptent parmi les premières études sérieuses consacrées à Rimbaud et à Laforgue, par Gustave Kahn, est intitulé *Symbolistes et Décadents* (1902). L'auteur, qui avait bien connu les uns et les autres, ne les sépare pas.«

14 Kein Werk, das die Begriffsgeschichte von ›Décadence‹ respective Dekadenz aufarbeitet, unterschlägt diese Passage, die allgemein als »entscheidend[e]l[ ] Wendepunkt« in der »Entwicklung des Begriffs der Décadence-Literatur« gilt (so Koppfen, *Dekadenter Wagnerismus* [wie Anm. 2], S. 25ff.) und die Baer, *Die schöne Décadence* (wie Anm. 6, S. 33ff.) gar unter der Kapitelüberschrift »*Enfin Baudelaire vint paraphraser*« – Nicht anders Fischer, *Fin de siècle* (wie Anm. 11), S. 79 und Klein, Art. ›Dekadenz/dekadent‹ (wie Anm. 11), S. 13: »Immer noch polemisch, nicht programmatisch, begann weitere vier Jahre später Baudelaire seine *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Aber die Bestimmungen wurden genauer: [...] Es waren diese Bestimmungen, die im folgenden Jahrzehnt verfeinert wurden und zu einem ästhetischen Dekadenzbegriff führten, der von der Last seiner Geschichte befreit schien für kaum zwei Jahrzehnte.« Nicht gesehen wurde bislang, daß der »entscheidend[e]l[ ] Wendepunkt« nicht so sehr darin beruht, daß der Dekadenzbegriff ›ästhetisch‹ wurde respective für die Ästhetik in Anspruch genommen wurde, vielmehr darin, daß die ästheti-

provokante Inszenierung der ›littérature de décadence‹, die seinen 1857 erstmals publizierten Essay über Edgar Poe eröffnet und die zugleich als Poetologie – nicht nur – seines eigenen Werkes gelesen werden muß.

*Littérature de décadence!* – Paroles vides que nous entendons souvent tomber, avec la sonorité d'un bâillement emphatique, de la bouche de ces sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique. [...] Le mot *littérature de décadence* implique qu'il y a une échelle de littératures, une vaguesante, une puérite, une adolescente, etc. Ce terme, veux-je dire, suppose quelque chose de fatal et de providentiel, comme un décret inéluctable; et il est tout à fait injuste de nous reprocher d'accomplir la loi mystérieuse. Tout ce que je puis comprendre dans la parole académique, c'est qu'il est honteux d'obéir à cette loi avec plaisir, et que nous sommes coupables de nous réjouir dans notre destinée. – Ce soleil qui, il y a quelques heures, égarait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles; ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves.<sup>15</sup>

*Littérature de décadence!* In wenigen Sätzen formuliert Baudelaire eine Poetik der Décadence, die zugleich eine Poetik der Moderne ist!<sup>16</sup>.

schne Inanspruchnahme des Dekadenzbegriffs den »Wendepunkt« zu einer Poetik der Moderne markiert. Dazu Präzisiertes weiter unten.

15 Charles Baudelaire, »Notes nouvelles sur Edgar Poe«, in: *Critiques esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Éd. Henri Lemaitre, Paris 1962, 619f.

16 Von den Zeitgenossen hat Théophile Gautier die insbesondere durch Baudelaire repräsentierte spezifische Modernität der Décadence wohl am besten erkannt. In seinem vom 20. Februar 1868 datierten großen Baudelaire-Essay, der – wie zu erinnern – dem ersten Band der im selben Jahr bei Michel Lévy in Paris erschienenen *Œuvres complètes*, nähert hin *Les Fleurs du Mal*, einleitend, sucht er u.a. den »style de décadence« zu beschreiben – mit deutlicher Paraphrasierung der Baudelaireschen Ausführungen, doch ohne die dort implizit formulierte »apokalyptische« Konfiguration zu erkennen. Der nachfolgende Textauschnitt ist die tibliche, und das heißt bis auf den heutigen Tag in der Forschung geltende Charakteristik sowohl des Werks Baudelaires wie der Décadence: ihn zu zitieren, verlohnt nicht allein wegen seines durchaus poetischen Sprachaktus, vielmehr um des Unterschieds zu Baudelaires konziser und poetologisch differenter Bildlichkeit willen: »Le poète des *Fleurs du mal* amant ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que

Ein Zeitbewußtsein, hier ein Endzeitbewußtsein, wird zur Legitimation einer Poesie, die intendiert, Endzeitlichkeit<sup>17</sup> als »subjektive« Struktur zu konfigurieren, um gerade hieraus ihre radikale Anders-

art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les pletres, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue maternelle déjà des vertébrés de la décomposition et faisant de la base empire romain et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence; mais tel est bien l'idiotisme nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus. Ce n'est pas chose aisée, d'ailleurs, que ce style méprisé des pédants, car il exprime des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore. A l'encontre du style classique, il admet l'ombre et dans cette ombre se meuvent confusément les larves des superstitions, les fantômes hagards de l'insomnie, les terreurs nocturnes, les remords qui tressaillent et se retournent au moindre bruit, les rêves monstrueux qu'arrête seule l'impuissance, les fantasmes obscurs dont le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de ses plus profondes et dernière cavernes, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible.

On pense bien que les quatorze cents mots du dialecte racinien ne suffisent pas à l'auteur qui s'est donné la rude tâche de rendre les idées et les choses modernes dans leur infinie complexité et leur multiple coloration. Ainsi Baudelaire, qui, malgré son peu de succès aux examens du baccalauréat, était bon latiniste, préférerait assurément, à Virgile et à Cicéron, Apulée, Pétrone, Juvénal, saint Augustin et ce Tertullien dont le style a l'éclat noir de l'ébène. Il allait même jusqu'au latin d'Eglise, à ces proses et à ces hymnes où la rime représente le rythme antique oublié, et il a adressé sous ce titre: *Franciscæ meae Landæ*, à une modeste erudite et dévotes, tels sont les termes de la dédicace, une pièce latine rimée dans cette forme que Brizeux appelle ternaire, composé de trois rimes qui se suivent au lieu de s'enlacer en tresse alternée comme dans le tercet dantesque. (Zit. nach *Baudelaire par Théophile Gautier*. Présentation et notes critiques par G.-M. Semninger avec la collaboration de Lois Cassandra Hännrick, Paris 1986, S. 124f.)

17 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, erweiterte Neuaufl. 1965 (zuerst 1956), hat dieses Phänomen lutzde erkannt, doch gleichfalls ausschließlich auf die Thematik bezogen. Unter dem Kapitel »Endzeit und Modernität« schreibt Friedrich (ebd., S. 42): »Das eschatologische Bewußtsein, das Europa seit dem 18. Jahrhundert durchzieht und bis in unsere Gegenwart reicht, trat bei ihm in die Phase erschreckter wie erschreckender Scharfsicht. [...] Die Symbolik (s. des Gedichts *Le coucher du soleil romantique*) ist unumfänglicher. Sie deutet auf endgültige Verdüsterung, auf Verlust der auch in Unterjünglingen noch möglichen Vertrautheit der Seele mit sich selbst.«

heit, ihre absolute Neuheit zu gewinnen. Es ist die Konfiguration der »Apokalypse«,<sup>18</sup> durchaus im Verständnis der biblischen Apokalypik: Ein Anderes, Neues, in seiner Andersheit und Neuheit letztlich Unsagbares tritt an die Stelle dessen, was nicht mehr ist, untergegangen ist, gewaltsam, oder auch nur unauffällig, in fataler Bestimmung, Untergang, ja Vernichtung wird geradezu zur Voraussetzung des Anderen, Neuen, wird deren Ermöglichungsgrund. Die Realisation des Neuen, des Anderen freilich steht aus. Auch anders: Das Neue, Andere scheint poetisch nicht realisierbar, ist bestenfalls im Momentum ästhetisch erfahrbar: als Aufscheinen dessen, was nicht ist, noch nicht ist und zugleich nicht mehr ist. Mit ihm konstruiert sich das Neue immer nur als Verweis und im Verweis auf seinen Ermöglichungsgrund, den Untergang, das Ende des Vorausgegangenen.

Die Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, einer Epoche, die Fin de siècle zu nennen man übereingekommen ist, ist »dekadent« in jenem von Baudelaire bestimmten Sinne, und sie ist damit absolut modern. In Differenz zur Dichtung der Romantik strebt der Topos »le coucher du soleil« nicht mehr ein für eine durchaus inszenierte Naturerfahrung, in der das lyrische Ich sich spiegelt, vielmehr für eine Poetik der Décadence, die – symbolistisch – als Poetik der Suggestion sich realisiert und die vorausweist auf die die Dichtung der Mo-

18 Um die Verwendung von Begriff und Sache der »Apokalypse« im vorliegenden Kontext zu plausibilisieren, ist daran zu erinnern, daß »Apokalypse« – durchaus zunächst im biblischen Verständnis – nicht bzw. nicht nur Weltuntergang meint, vielmehr Enthüllung. Als Enthüllung ist sie Offenbarung von »Eigentlichem«, ist sie endgültige Unterscheidung von Gut und Böse, Richtig und Falsch, Gerechtigkeit und Unrecht. Zugleich erfolgt dieses Sichtbarmachen von Differenz im jüngsten Gericht, das das Versprechen einer finalen und permanenten Einrichtung einer neuen Ordnung enthält. Herausragendes Beispiel hierfür ist die Offenbarung des Johannes. Aber auch den prophetischen Büchern des Alten Testaments scheint diese Struktur zugrunde zu liegen. Allerdings ist nicht nur eine utopische Imagination herausgefordert, vielmehr geht es darum, die Vorstellung des Neuen als eines ästhetisch wie ästhetisch Unüberbietbaren – eben nicht nur als *dies irae*, sondern zugleich als eines jüngsten Tages – sichtbar und erfahrbar zu machen in einer Sprache, die letztlich vor der Vorstellung des Neuen immer »versagen« muß. Von Interesse für den hier in Rede stehenden Zusammenhang ist nun die Beobachtung, daß im ästhetisch-literarischen Bereich seit der Spätantike, vermerkt seit der Frühen Neuzeit, »Apokalypse« als Thema, Motiv und Topos rekurriert, zugleich aber und vor allem – und dies möglicherweise als eine der deutlichsten Signaturen einer mit der ihrerseits spätantik begründeten Frühen Neuzeit beginnenden Moderne – auch als *Struktur* der Texte sich manifestiert und damit als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung überhaupt erscheint. Siehe dazu die Beiträge des Bandes von M. Moog-Grünemwald/V. Olejniczak Lobosien (Hrsg.): *Apokalypse – der Anfang im Ende*, Heidelberg 2002.

derne weitestgehend bestimmende Poetik der Präsenz. Das Spektrum der Literatur der Décadence ist nun, daß sie den epochalen Zeitkontext thematisiert, ihn sich als ›subjekt‹ und ›Topos‹ aneignet, um daraus die ihr zugrunde liegende neue poetische Figurierung zu gewinnen. Im Unterschied zur modernen Dichtung des 20. Jahrhunderts, wofür diese eine Poetik der Präsenz eignet, verweist die Literatur der Décadence in Thematik und Motivik, in Lexik und Semantik noch auf ihre epochale Origio, das Dekadenzbewußtsein des Fin de siècle. Doch während in der politischen, ökonomischen, auch allgemeinen kulturellen Rede das Jahrhundertende zugleich als Zeit des Niedergangs pehorratisiert wurde in – bezeichnenderweise verkürzter – Wiederaufnahme des geschichtsphilosophischen Konzepts des Zyklus, rekurriert die Kunst auf dieses in seiner Verschränkung mit dem Endzeitbewußtsein historisch einzigartige Modell der Dekadenz, um es in ästhetischer Hinsicht ›apokalyptisch‹ zu wenden: im Untergang einen Anfang; im Ende einen Anfang zu präzisieren. Baudelaire – noch einmal – verweist auf diesen Zusammenhang:

Mais ce à quoi les professeurs jurés n'ont pas pensé, c'est que dans le mouvement de la vie, telle complication, telle combinaison peut se présenter, tout à fait inattendue pour leur sagesse d'écoliers. Et alors leur langue insuffisante se trouve en défaut, comme dans le cas – phénomène qui se multiplie peut-être avec des variantes – où une nation commença par la décadence et débute par où les autres finissent.<sup>19</sup>

In aestheticis hat die ›apokalyptische‹ Konfiguration geradezu emblematisch ihren Ausdruck gefunden in ›Spleen‹ und ›Idéal‹, näherhin in einer Komplementarität, für die Name und Sache der ›Fleurs du Mal‹ einsteht, mithin in der die Ästhetik und Poetik der Baudelaire'schen Dichtung bestimmenden Programmatik. Die Semantik des ›Spleen‹, die von der Evokation des ›Abgrunds‹ bis zu der des ›Todes‹ reicht, hat ihr Komplement in der Semantik des ›Idéal‹, die im Verweis auf den ›Azur‹ ohne Konkretion bleibt: die ›apokalyptische‹ Konfiguration wird somit zum Ermöglichungsgrund einer Poesie, die jegliche Referentialität zugunsten der Suggestion aufzuheben intendiert, zugunsten einer – um die Metaphorik des oben zitierten Textes aufzunehmen – »magnifiqu[e] provision de pensées et de rêves«. Mallarmé formuliert in analoger Bildlichkeit:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer peut à petit un

19 Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (wie Anm. 15), S. 620f.

objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en déger un état d'âme par une série de déchiffrements.<sup>20</sup>

Unbestimmtheit, Vagheit, Rätselhaftigkeit<sup>21</sup> sind Wirkungen einer Poetik der Suggestion<sup>22</sup>, deren Verfahren intendieren, allmählich ei-

20 Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Abry, Paris 1945 [Bibliothèque de la Pléiade], S. 869.

21 Die in ihrer analytischen Präzision beeindruckende Dissertation von Gerhard Regn, *Konflikt der Interpretationen. Sinnstüchel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés*, München 1978, unternimmt es, die die Mallarmé-Forschung generell beherrschende Frage nach der ›Obscuritas‹ des Mallarméschen Wertes grundsätzlich zu beantworten mit der These, »daß mit Kenntnis der Verwendungsregeln für die zugrundeliegenden Systeme und der für den jeweils konkreten Kommunikationskontext wichtigen Situationsdaten der individuelle Textsin greifbar wird; daß dieser also ganz einfach situationsadäquate Realisierung des Systems bzw. der Systeme sei« (S. 70) Die ›Dunkelheit‹ des Mallarméschen Wertes wird mithin nicht als radikal negative verstanden, vielmehr wird Negativität als solche aufgelöst in suspendierteren, durch Einbezug von literarischen ›Diskursstrukturen‹ und ›kommunikativer‹ Kompetenz restituierbaren Sinn. Gleichzeitige Sinnmention und Sinnoffenheit ließen sich mit der Interferenz der Systeme erklären: »Wenn sich konventionalisierte, die Regularitäten des linguistischen Primärcodes modifizierende oder spezifizierende Sekundärsysteme nachweisen lassen, dann ist zumindest ein interpretativer Rahmen abgesteckt, der die Sinnendenz des jeweiligen Einzeltextes zutreffend zu situieren vermag und elementare Fehldirungen ausschließt. Denn diese Sekundärsysteme vermitteln grundlegende Instruktionen zur Behandlung der Formanten der Textoberfläche, welche durch die Applikation der Regeln des linguistischen Primärsystems nicht mehr zu einem geordneten Sinnverband synthetisiert werden.« (S. 89) Die generelle und schon von den Zeitgenossen formulierete Kennzeichnung der Mallarméschen Gedichte als ›dunkel‹ verweist nach Regn auf »Sekundärsysteme, die sich als Diskurstypen des ›Sinnrätsels‹ und der ›Suggestion‹ benennen lassen« (ebd.). Regn unternimmt es, Struktur und Funktion dieser Diskurstypen im Detail zu beschreiben mit dem Ziel, »Obscuritas‹ als erwartbare ›Ausdeutbarkeit‹ zu plausibilisieren.

22 ›Suggestion‹ und ›suggestif‹ sind in den poetologischen Äußerungen der Zeit ubiquitäre Begriffe – dies hat die Studie von Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21) noch einmal in genauer Recherche gezeigt. Hervorzuheben ist, daß ›suggestion‹ und ›suggestif‹ nicht wirkungs-, gar rezeptionsästhetisch zu verstehen sind, vielmehr produktionsästhetisch. Wenn Karlheinz Stierle (<sup>16</sup>) ›Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich‹, Wolfgang Iser [Hrsg.]: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, München 1966 [= Poetik und Hermeneutik III, S. 157-194, hier S. 169] zur ›neuen Poetik‹ Mallarmés bemerkt, daß diese sich »nicht mehr mit dem wirkungspoesischen Begriff der Suggestion begreifen‹ lasse, damit zugleich Distanz nimmt zu einer entsprechenden Passage aus Friedrich Schlegel: *Struktur der modernen Lyrik* (wie Anm. 17), ist ihm insofern zuzustimmen, als die Poetik Mallarmés in der Tat keine Wirkungspoetik ist, gleichwohl aber eine ›Poetik der Suggestion‹, die – produktionsästhetisch – spezifische Wirkungen intendiert, wie bspw. die oben genannten: Unbestimmtheit, Vagheit, Rätselhaftigkeit. Das zeitgenössische Verständnis von ›suggestion‹ und ›suggestif‹ kann aus der nach-

nen Gegenstand zum Vorschein zu bringen, um auf einen *état d'âme* zu verweisen oder auch nur einen Gegenstand auszuwählen und mittels seiner einen *état d'âme* freizusetzen?<sup>23</sup> Freilich bleibt die Bestimmung der Verfahren, gar der für die Verfahren konstituiven Strukturen ebenso vage und rätselhaft wie die durch diese Verfahren intendierte Realisierung der ›Suggestion‹. Denn sie zu benennen, liefe dem – gleichwohl präzise kalkulierten – Effekt zuwider. Mithin muß die poetologische Reflexion selbst poetisch werden und der Poesie die sie hervorbringende Poetologie inhärieren<sup>24</sup>. Baudelaire vielleicht berühmtestes Sonett *Correspondances* reflektiert nicht allein das Verfahren der intratextuellen Verweisungen, mithin der Analo-

gien, als ein spezifisches Verfahren symbolistischer Dichtung und sucht dieses zugleich poetisch zu realisieren; vielmehr wird – wiederum implizite – die Forderung nach synästhetischer Transposition, mithin nach transtextueller Erweiterung des Verfahrens der ›Correspondance‹ formuliert. Intention aber ist es, eine Sprache zu finden, die nicht allein die erfahrbare Realität überschreitet, vielmehr die die Sprache selbst transzendiert – auf ein Anderes, ›jenseitiges‹, nicht ›Benennbares‹, eine ›poésie pure‹ hin.

Die unhinergängbare Verwieseneheit der Poetik der Suggestion auf jene die Dichtung der Décadence kennzeichnende ›apokalyptische Konfiguration‹ präzisiert Mallarmé unter anderem in *Crise de Vers*:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.<sup>25</sup>

»[...] transposer [...] en sa presque disparition [...] pour qu'en émane [...]« ist eine genaue Paraphrase der in Rede stehenden ›apokalyptischen Konfiguration‹; die Transposition der Realität, des »fait de nature«, aber ist eine ästhetische Leistung, eine Leistung der Poetik der Suggestion, deren Effekt wiederum die »notion pure« ist: ein Bild – nicht ein Abbild –, das nur mehr aufscheint, um sich im Aufscheinen zu verflüchtigen. Adorno<sup>26</sup> spricht mit Verweis auf Benjamin und Baudelaire von ›apparition‹ – Kennzeichen der ästhetischen Moderne schlechthin.

*Littérature de décadence!* Die die Literatur der radikalen Moderne begründende Poetologie Baudelaire's und – *a fortiori* – Mallarmé's folgt einer Reflexionsfigur, die im Dekadenzzyndrom des Fin de siècle ihre Voraussetzung und ihr Analogon hat. Noch der Constat einer »exquise crise, fondamentale«<sup>27</sup>, der die Literatur unterliege, reflektiert die ›apokalyptische Figuraton«, die die Moderne als Duktus

<sup>25</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes* (wie Anm. 20), S. 368.

<sup>26</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970 (u.ö.), S. 130f.: »Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder. [...] Ist apparition das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das Bild der paradoxo Versuch, dies Allerflüchtigste zu bannen. [...] Sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichsten, so konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen.« Zum Konzept der apparition im Kontext der Kunst der Moderne siehe die Ausführungen von Tilo Weesche: »Adornos Eingführung von Kunst und Moderne. Zum Begriff des Neuen in der Ästhetik[e]l[ia] Theorie«, in: Maria Moog-Grünemwald (Hrsg.), *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002, S. 73–89.

<sup>27</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes* (wie Anm. 20), S. 360.

folgend angeführten Passage deutlich werden, einer Passage aus Baudelaire's großem Delacroix-Essay von 1864, kurz nach dem Tod des Malers verfaßt: In konzentrierter Form enthält sie die wesentlichen Vorstellungen der zeitgenössischen Kunsttheorie, die in dem Begriff der ›suggestion‹ sich kristallisieren; die Vorreiterrolle Baudelaire's wird auch hier deutlich: »Mais enfin [...] quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme; et il a fait cela [...] sans autres moyens que le contour et la couleur; il l'a fait mieux que pas un; il l'a fait avec la perfection d'un peintre consommé, avec la rigueur d'un littérateur subtil, avec l'éloquence d'un musicien passionné. C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles. [...] Delacroix est le plus susceptible de tous les peintres, celui dont les œuvres [...] font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé.« (*Critiques esthétiques* [wie Anm. 15], S. 424f.) Das semantische Feld der ›Suggestion – Traum, Mysterium, Seele, auch das Unsichtbare und das nicht Berührbare – ist erweitert durch den Verweis auf die *forces nouvelles*, die aus dem ›Zusammenspiel der Künste, der Synästhesie generiert werden, die Vorstellung der Synästhesie wird zudem in dem vorliegenden Text auf den Begriff gebracht in der Zuordnung von ›éloquence‹ zu ›musicien‹. Um hier nicht weitere Versuche der ›Umschreibung‹ dessen, was ›Suggestion‹ ästhetisch und poetisch meint, anzuführen, sei verwiesen auf die Dokumentenanthologie von Guy Michaud, *La Doctrine symboliste (Documents)*, Paris 1947, und hier insbesondere auf das Zitat aus Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure* (1889), S. 378f.), S. 76.

<sup>23</sup> Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21), S. 112. Anm. 86 verweist auf die »große Breitenwirkung« dieser »poetologischen Formulierung«: »Mehrere Symbolisten beziehen sich bei ihren Darlegungen zum Symbol ganz offen auf diesen Passus [...]«

<sup>24</sup> Auch auf dieses die Kunst der Moderne kennzeichnende Phänomen hat bereits Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (wie Anm. 17), S. 51 hingewiesen: als ein »ebensfalls wesentliches Symptom der Modernität« erkennt er »jenes Zusammenreffen von Dichtung und ranggleicher [...] Reflexion über Dichtung«. Die Begründung für dieses Symptom stuchen wir mit unseren Überlegungen zu geben.

im allgemeinen und als Struktur im besonderen kennzeichnen wird, und er birgt deren oxymorale Semantik, die der Literatur und Dichtung des Fin de siècle par excellence eignet. Zudem ist die dekadenttypische Thematik – Untergang und Tod, Morbidität und Verfall, komplementiert und sublimiert in Erläsenheit und Artifizialität – eine Spiegelung der »dekadenten« Lexik und Semantik: Sie motiviert und profiliert eine textinterne Spekularität, die den »effet de réel« als »effet d'irréel« inszeniert, Präsenz in Absenz suggeriert<sup>28</sup>, kurz: das »reine Werk«, »l'oeuvre pure«<sup>29</sup> hervorzubringingen ermöglicht respektive genauer: hervorzubringingen intendiert.

## II

J'apprecie en ce livre le poème infini par soi, mais littérairement un de ceux en prose le plus fièrement prolongé.  
[Mallarmé an Rodenbach, 28. Juni 1892]

Als Paradigma eines »reinen Werkes« aus dem Geist der Dekadenz kann *Bruges-la-Morte* (1892) von Georges Rodenbach gelten<sup>30</sup> – und

28 Vgl. dazu noch einmal Mallarmé, *Œuvres complètes* (wie Anm. 20), S. 365), der diesen Sachverhalt konzis auf den Begriff bringt: »Décadente, Mystique, les Ecoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adop-tent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux figures, aux sonates) refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion. Instituer une relation entre les images exactes, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination ...«

29 Ebd., S. 366.

30 In den letzten Dezennien und insbesondere anfänglich des 100. Todesjahres von Rodenbach im Jahre 1998 sind sowohl zu *Bruges-la-Morte* wie zum gesamten Werk des belgischen Dichters mit Pariser Wahlheimat eine Fülle von Aufsätzen, Aufsatzsammlungen und Monographien erschienen. Als wichtigste seien genannt: C. de Grève, *Georges Rodenbach. Un livre – Bruges-la-Morte – Une œuvre*, Bruxelles 1987; P. Laude, *Rodenbach. Les décors de silence – Essai sur la poésie de Georges Rodenbach*, Bruxelles 1990; *mort – revue de critique et de création littéraires du nord* 21/Juin 1993, *Georges Rodenbach. Etudes réunies* par Y. Baudelle et P. Renard; Ph. Mosley (Hrsg.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London 1996; *Le Monde de Rodenbach. Etudes et documents réunis* par J.-P. Bertrand, Bruxelles 1999. Weiterhin ist zu verweisen auf die »lecture« von Christian Berg zur 1986 bei Editions Labor in Brüssel erschienenen Ausgabe von *Bruges-la-Morte* sowie auf den ausführlichen Kommentar von J.-P. Bertrand und D. Grojnowski zur 1998 bei Flammarion in Paris erschienenen Ausgabe des nämlichen Werkes. Allerdings ist alles Wesentliche und zudem in luzider Darstellung bereits gesagt von P. Gorceix, »Bruges-la-Morte, un roman symboliste«, *L'Information littéraire* 37/5/1985,

dies nicht trotz, sondern wegen seines geradezu klischeehaften Arsenals an »dekadenten« Topoi in Motivik, Semantik, Lexik<sup>31</sup>. Denn erst diese Verdrängung generiert jene textinterne Relationalität, die – im Sinne Mallarmés – abstrahiert von Motivik, Semantik, Lexik, doch gerade in der Abstraktion selbst wieder auf sie verweist. Damit nicht genug ist der Text zugleich eine metapoetische Reflexion auf seine eigene Poesis: er »tut nicht nur, worüber er »spricht«, er »spricht« auch darüber, was er »tut«. Insofern ist die Geschichte, die der Text erzählt, eine große Allegorie über Dichtung.

»Das Brügge Rodenbachs ist bekannt geworden; man vergißt, daß es ein Gleichnis war, von einem Dichter erfunden für seine Seele, und man bestreht auf dem Wortlaut«<sup>32</sup>, schreibt Rilke. Wofür immer das »Gleichnis« steht – der »Wortlaut« ist in aller Knappheit etwa folgender: Hugues Viane ist seit fünf Jahren Witwer. Seine Raison d'être besteht ausschließlich darin, der Trauer zu leben und sie zu kultivieren, ja geradezu einen Kult der Toten zu zelebrieren. Der ideale Ort ist Brügge, die »tote Stadt«, in die er sich um seiner Trauer willen zurückgezogen hat. Eines Spätnachmittags begegnet ihm auf einem seiner wiederholten und immergleichen Spaziergänge durch die stillen und leeren Straßen der Stadt eine Frau, die der Toten – wortwörtlich – bis aufs Haar gleicht. Einige Zeit überläßt sich Hugues Viane dem trügerischen Rausch dieser Gleichheit, um in der Folge in kruder Weise desillusioniert zu werden. Jane – so der Name der Frau – zeigt sich als das, was sie ist: als gewöhnliche Maitresse mit gewöhnlichen Instinkten. Bei Gelegenheit der Prozession des Heiligen Blutes verschafft sie sich Einlaß in das Haus von Hugues Viane, dringt bis ins Arcanum des Totenkultes vor, entreißt einem gläsernen Schreiben das dort ausgestellte Haarflecht der Verstorbenen, winder es sich blasphemisch um den Hals – um mit ihm durch die Hand Hugues' erdrösselt zu werden.

Durchaus ein *fait divers* also – in der Nachfolge der Brüder Goncourt, auch Zolas<sup>33</sup>, mit flandrischen Akzenten. Dies um so mehr, als

5. 205-210; seinen Ausführungen verdanken wir wichtige Anregungen bzw. richtiger: Bestätigungen. Auf diesen wie die übrigen Werke und weitere Artikel wird in der Folge verwiesen.

31 Wenn Gorceix, »Bruges-la-Morte« (wie Anm. 30) den Roman Rodenbachs als »symbolistischen Roman« qualifiziert und ihn näherhin als »un roman de l'analyse« kennzeichnet, ist dies kein Widerspruch, vielmehr eine Bestätigung unserer These der Motivierung der strukturellen durch die thematische Ebene.

32 Rainer Maria Rilke, *Werke*, 6 Bde., Frankfurt am Main (Insel) 1966, Bd. VI, S. 1006.

33 Siehe dazu Sylvie Guiochet, »Jane Scott: Une femme de spectacle naturaliste?«, *Le Monde de Rodenbach* (wie Anm. 30), S. 157-170.



Rodenbach im »Avertissement« seinen »Roman« – so der Untertitel – als »étude passionnelle« bezeichnet. Tatsächlich aber dient diese deutliche Verweisung der markanten Unterscheidung. Der »Avertissement« hat in seiner ersten Hälfte den folgenden Wortlaut, den zu zitierten mit Blick auf die Analyse lohnt<sup>34</sup>:

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.

Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'écrire, apparaît presque humaine ... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent.

Elle les façonne selon ses sites et ses cloches.

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer: la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. (S. 49f.)

Nicht eine Person ist Protagonist jener »étude passionnelle«, vielmehr ist eine Stadt – »la Ville«, »cette Bruges« – Agens des Geschehens. Mit dieser Wendung wird jegliche subjektive Sprechinstanz aufgehoben, »zum Verschwinden gebracht«<sup>35</sup>, zugleich die Voraussetzung geschaffen für jenen den Text konstruierenden Analogismus, der seine Motivation aus einer außertextlichen Instanz, der Atmosphäre einer Stadt, zu beziehen vorgibt und der doch diese Atmosphäre nur mehr intratextuell erst hervorbringt: durch Dissemination semantischer und syntagmatischer Rekurrenzen<sup>36</sup>. Um ein Beispiel zu geben, sei das Incipit zitiert:

34 Ich zitiere im folgenden aus der jüngsten, textkritischen Ausgabe, die der Erstausgabe von 1892 insbesondere aufgrund der Reproduktion der 35 Photographien am nächsten kommt und die darüber hinaus ein vorzügliches Vorwort hat: *Bruges-la-Morte*, présentation, notes et dossier documentaire par J.-P. Bertrand et D. Grojnowski, Paris 1998. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im folgenden durch Seitenangabe im Text nachgewiesen.

35 So die bekannte Passage aus Mallarmés *Crise de vers* (*Œuvres complètes* [wie Anm. 20], S.366): »L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur négativité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierres, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.«

36 Insbesondere auf die semantischen Rekurrenzen des Textes wird in der Forderung verwiesen, so z.B. von Laude, *Rodenbach* (wie Anm. 30), chap. VI: »Le lexique imaginaire«, S. 83-100. Laude bemerkt zurecht (ebd., S.83): »Il est des mots dont l'usage récurrent doit révéler chez un écrivain de profonds complexes imaginaires et ouvrir par là l'analyse à une plus vaste compréhension de son texte.« Und: »Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout de déceler ce que l'on

Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse mettant des écrans de crépe aux vitres.

Hugues Viane se disposa à sortir, comme il en avait l'habitude quotidienne à la fin des après-midi. Inoccupé, solitaire, il passait toute la journée dans sa chambre, une vaste pièce au premier étage, dont les fenêtres dominaient sur le quai du rosaire, au long duquel s'alignait sa maison, nitrée dans l'eau. (S. 51f.)

Alle Register sind gezogen: Es ist späterer Nachmittag, der Tag neigt sich dem Ende, es beginnt zu dämmern – drinnen wie draußen. Es ist die Tages-, genauer Spätzeit, zu der Hugues Viane das weite, stille Haus zu verlassen pflegt – nicht, um sich zu zerstreuen, wie es an anderer Stelle heißt, sondern um »analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers« (54) zu suchen. Die Analogie wird nicht nur behauptet, vielmehr textuell realisiert: Die Einsamkeit des Hugues Viane hat ihre Entsprechung in den »eisernen Kanälen«, seine zölibatäre Existenz in den »ecclésiastiques quartiers«. Spätzeit, Dämmerung, Stille, Regungslosigkeit, Abgeschiedenheit, zudem Trauer und Tod bilden semantische Isotopien, die den Text strukturieren, ihn organisieren, indem sie aufeinander verweisen, sich bespiegeln in dem Element, das die semantischen Konnotationen der einzelnen Zeichen in sich bündelt und reflektiert: im stagnierenden Wasser der stillen Kanäle. Prägnant hat diese Fokussierung ihr Bild gefunden in Ophélia<sup>37</sup>. Es verweist auf Bruges-la-Morte, auf Hugues Viane und auf die Tote, und es verweist auf die Verweisungen, die zwischen den drei Figuren jeweils und untereinander be-

pourrait appeler les »sens« lexicaux de la poésie de Rodenbach, lexicaux de base qui nous permettront de nous ouvrir des accès imaginaires plus circonscrits sur les grandes avenues de la rêverie à la fois multiple et cohérente du poète. Pour nous le mot sera donc avant tout un appel d'images, un réservoir de correspondances et de suggestions symboliques.« Diese in ihrer Allgemeinheit durchaus zutreffenden Einsichten werden allerdings nicht in einer präzisen strukturalen Analyse, gar durch eine Bestimmung der Funktionen der Rekurrenzen plausibilisiert.

37 Der Verweis auf Ophelia wird im Text zweimal ausdrücklich: »Il l'avait mieux revue (sc. la morte), mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allee, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des canelons.« (69) – »Il semblait [...] qu'une voix chuchotante montât de l'eau – l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossyeurs de Shakespeare.« (71) – Der für die Erstausgabe von *Bruges-la-Morte* von Ferrand Khnopff gestaltete Frontispiz zeigt vor einem brückenüberspannten und von Häusern flankierten Kanal im Vordergrund eine auf einem liliengeschmückten Torenbert liegende Frau, das Gesicht von langen, reich wallenden Haaren umgeben; suggeriert wird die Vorstellung, daß die Tote auf den Wassern schwebe. Modell ist zweifellos John Everett Millais' *Ophélie* (1852).

stehen. Denn Bruges-la-Morte steht nicht allein für den *état d'âme* Hugues' ein, sondern korrespondiert zugleich mit der Toten, die wiederum über Bruges-la-Morte mit Hugues korrespondiert<sup>38</sup>. *Ophélie'sation* könnte man mit Gaston Bachelard<sup>39</sup> jenes Netz der Verweisungen und Beziehungen bezeichnen, die den Text des Romans organisieren – ein Netz aus ›Wasser‹ gewirkt und in ›Wasser‹ gewirkt. In der Schlußpassage des ersten Kapitels sind Lexeme des ›Wassers‹, des ›Regens‹, der ›Nässe‹ mit Lexemen des ›Webens‹, ›Wirkens‹, ›Nähens‹ verbunden, so daß der Text semantisch und strukturell »das Wasser webt« (›tisse de l'eau‹), mithin auf eine Diaphanie und Reflexivität weist, die dem ›oeuvre pure‹ eignet:

[...] il se décida à son ordinaire promenade du crépuscule, bien qu'il ne cessât pas de pleuviner, brume fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoit, tisse de l'eau, faufille l'air, hérissé d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables! (S.63)

Die Grundstimmung ist allerdings auch hier ›Dämmerung‹ und ›Spätzeit‹; sie färbt die Lexeme des ›Wassers‹, trübt sie ein, vermindert ihre Transparenz: ›pluviner‹, ›bruner‹, auch ›harmoyer‹ sind semantische Varianten des ›soleil agonisant‹ in jeweils einem Begriff und machen deutlich, daß der ›notion pure‹ als Spur inhärent bleibt, was sie in ihrer Genese ›zum Verschwinden‹ brachte<sup>40</sup>.

Analog der ›notion pure‹ – immer verstanden als Effekt der ›apokalyptischen‹ Figuration – ist die Photographie. *Bruges-la-Morte* ist begleitet von 35 Photographien<sup>41</sup>; »quais, rues désertes, vieilles de-

38 »La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée parcelle. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froides de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer.« (69f) – »Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor.« (66)

39 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves* (1942), Paris 1976, S. 121: »On pourrait interpréter *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach comme l'*opphélie'sation* d'une ville entière.«

40 Poetisch eingelöst wird damit nicht allein das Bild des ›soleil agonisant‹, vielmehr zugleich die ›apokalyptische‹ Konfiguration der ästhetischen ›Décadence‹, im ganzen das poetologische Konzept der Negativität.

41 Die Erstausgabe von 1892 hatte folgenden Titel: *Bruges-la-Morte*, roman, frontispice de Fernand Khnopff et 35 illustrations [simulagravures par Ch.-G. Petit et Cie, d'après les clichés des maisons Lévy et Neurdin], Librairie Marpon et Flammarion, Paris, 1892. – Die wohl einflächigste Studie zu den Photographien in *Bruges-la-Morte* bietet P. Edwards: »La Photographie dans *Bruges-la-Morte*«, *Littérature et photographie: la tradition de l'imaginaire* (1839-1939,

meures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi [...]« (S. 50); die Absicht ist nicht schiere Illustration, vielmehr, wie Rodenbach im Vorwort schreibt,

afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte.

Die Photographien sind Teil des Textes, genauer: sie haben teil am Textverfahren des Analogismus, der Korrespondenzen, und sie widerspiegeln dieses Verfahren in der Spiegelung der Häuser, Brücken, Quais im Wasser der Kanäle: Die Sememe des Textes werden in korrespondierende pikturale Sememe transponiert. Darüber hinaus – und darauf kommt es an – vermögen diese Photographien den Effekt der Präsenz in der Absenz zu evozieren. Roland Barthes hat auf diese prinzipiale Eigenheit des Mediums verwiesen: »[...] plus qu'un autre art, la Photographie pose une présence immédiate au monde [...]«<sup>42</sup> – unter der Bedingung, daß das, was ist, gewesen ist, doch als solches ist: *ça-a-été*<sup>43</sup>. Die Suggestion des Gegenwärtigen ist ›Pose‹<sup>44</sup>, ihre Voraussetzung hat sie in der Unwiederbringlichkeit des Abgeschiedenen. Das ästhetisch ›Gegenwärtige‹, auch ›Reale‹ unterscheidet sich generisch vom materiell ›Lebendigen‹<sup>45</sup>. In dieser Hinsicht wird auch

*Royanne-Uni et France*, doctorat, Paris XII, 1992. Edwards informiert genauens über Herkunft, technische Herstellung und Reproduktion, Verteilung der Photographien im Text bzw. deren Zuordnung zum Text und formuliert darüber hinaus einige zureichende Einsichten zu den Photographien selbst. Allerdings wird deren Verhältnis zum Text nuremehr auf der ›histoire‹-Ebene erörtert, was zur Folge hat, daß die Photographien letztlich als ›kongeniale‹ Illustrationen erachtet werden. Im ganzen gilt dem Autor die Photographie als »rappel de la mort« und als »une espèce de relique«. Roland Barthes' Essay zur Photographie, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980, sowie das dort reflektierte spezifische Verhältnis von Tod und Photographie findet keine Erwähnung. Barthes (wie Anm. 41), S. 131

43 Barthes' Reflexionen über die Photographie, der letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Essay, sind, wie in gewisser Hinsicht jede seiner nur scheinbar thematisch wie stilistisch so heterogenen Schriften, letztlich Reflexionen über den »topischen« Status des Kunstwerks, den »degré zéro de l'écriture«, zugleich Titel seines frühesten, 1953 erstmals in Buchform erschienenen Essays. Näheres dazu siehe weiter unten.

44 Ebd., 122: »[...] ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose. Pen importe la durée physique de cette pose; même le temps d'un millionième de seconde [...] il y a toujours eu pose [...] en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose.«

45 Ebd., S. 123: »Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts: le Réel et le Vivant.«

die metapoetische Funktion der Figur der Jane, der der Toten bis aufs Haar gleichenden Tänzerin, einsehbar: Das nur mehr ästhetisch >Gegenwärtige< lebendig machen zu wollen, muß scheitern; auch anders und in poetologischer Lektüre: Unmittelbarkeit ist naturalistisch<sup>46</sup> nicht vermittelbar, sie kann nur mehr ein Effekt der Kunst, mithin der >Poetik der Suggestion< sein. Es ist daher bezeichnend, daß die Ähnlichkeit Janes mit der Toten vornehmlich mit den Begriffen >ressemblance< und >ressembler<, auch >pareill[e]<, zum Ausdruck gebracht wird<sup>47</sup>, die Übereinstimmung des Protagonisten, der Toten und der Stadt aber in der Regel als >Analogie< verstanden wird, zu dem die Annäherung Hugues' an Jane eine Distanzierung gegenüber *Bruges-la-Morte* und selbst der Toten zu Folge hat. Wahre Identität zwischen der Toten und Jane ist erst dann hergestellt, als auch diese tot ist: >Le démon de l'Analogie<<sup>48</sup> hat – trivial gesprochen – >obsiegt< – >Leben< ist ausgenommen<sup>49</sup>. Mithin ist auch die Opposition von

46 Insofern die Episode >Jane< die Klischees naturalistischer Romane um Maitresen, Prostituierte, Femmes fatales aufnimmt, ja geradezu parodiert, formuliert *Bruges-la-Morte*, allegorisch und poetologisch gelesen, eine Kritik an Naturalismus.

47 Der Hinweis auf die >ressemblance< Janes mit der Toten bildet eine der Rekurrenzen des Textes, hat damit durchaus teil am Textverfahren der Analogie: »comme elle ressemblait à la morte!« »Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante.« »[...] en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle.« »[...] elle lui apparut d'une ressemblance totale, absolue et vrimement effrayante.« Et passim. Das Ansichtwerden der zum Verwechseln ähnlichen Jane wird im Text wiederholt mit den Begriffen >apparition< und >apparatre<, auch >vision< benannt: »Trouble d'une telle apparition! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité.« »Ce fut une secousse, une apparition.« Et passim.

48 In der Tat nimmt Rodenbach mit dieser >Formel< deutlichen Bezug auf Mallarmés gleichberechtigtes Poème en prose: Nachdem Hugues, der Protagonist von *Bruges-la-Morte*, in Wiederholung die überwältigende Ähnlichkeit Janes mit der Toten bis hin zur Stimme erfahren hat, bemerkt er – in einer Art inneren Monolog: »La voix aussi! La voix de l'autre, toute semblable et réentendue une voix de la même couleur, une voix orfèvrée de même. Le démon de l'Analogie se jouait de lui!« (S. 102)

49 G. Michaux (»La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte*«, *Lectures romanes* 40/1986, S. 227-233) begründet den Mord durch die Logik der Dramaturgie der Handlung. Unsere Lektüre erkennt in der Erdrösselung Janes mit dem Hangeflecht der Toten die gegliederte Unternehmung, das >Lebendige< des trivialen materialen >Lebens< auszuslösen, dagegen das >Reale< der Kunst zu re-situieren. Diesen meines Erachtens wichtigen Aspekt der literarisch und bild-künstlerisch inszenierten Frauenleiche übersieht Elisabeth Bronfen in ihrer im übrigen erhellenden Studie *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ashbetzke*, München 1994 (engl. Originalausgabe: *Over her dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, 1992). Rodenbachs *Bruges-la-Morte* wird S. 485-488 in dem Kapitel »Gefährliche Ähnlichkeiten« verhandelt.

>Kunst< und >Leben< – unter der Voraussetzung der die Literatur der Décadence begründenden und bestimmenden >apokalyptischen Figurration< – unhintergebar Ausdruck und Folge einer die literarische Moderne kennzeichnenden poetologischen und poetischen Reflexion<sup>50</sup>. Dem widerspricht nicht die komplementäre, fast zeitgleiche Intention – zunächst insbesondere der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts – diese Opposition aufzuheben.

*Bruges-la-Morte* ist ein symbolistischer Roman, insofern er ein Roman der Décadence ist, und als Roman der Décadence ist *Bruges-la-Morte* ein radikal moderner Roman<sup>51</sup>. Die Ebene der >histoire<, genauer: der Darstellung ist bestimmt von Abschied und Trauer, von Einsamkeit, Isolation, Stille, Reglosigkeit; die Handlung ist in ihrem Gleichmaß und in ihrer Wiederholung nur mehr Ritual; der Ort, eine >rote Stadt<, ist leer, die Hauptfigur allein<sup>52</sup>, die Zeit ist eine >Endzeit<:

50 Als markantes Beispiel ist – neben der einschlägigen >dekadenten< Literatur wie bspw. *À Rebours* von Joris-Karl Huysmans, die frühen Romane und Erzählungen von Thomas Mann, *D'Annunzio II Pirata* und andere – Oscar Wildes Essay *The Decay of Lying* zu nennen.

51 Hinzuweisen ist auf die Monographie von J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Pague, *Le roman célibataire. D'À Rebours à «Paludes»*, Paris 1996. Gegenstand der Analyse sind dreizehn Romane der letzten beiden Dezennien des 19. Jahrhunderts (darunter Werke von Huysmans, Barrès, Djardin, Gourmont, Gide, auch Rodenbach). Die Autoren unterscheiden zurecht den >dekadenten Roman< von >Roman der Décadence< mit dem generellen Verweis, daß letzterer den ersten einbegriff (ebd. S. 16) und bestimmen den >Roman der Décadence< u.a. wie folgt: »Par romans de la décadence< ou romans célibataires, nous conversons une série limitée de textes qui ont en commun, explicitement ou non [...], de mettre en crise l'ensemble de la minéisis romanesque. Cette déconstruction, qui vise autant les présupposés philosophiques du roman que ses aspects techniques, s'opère dans les sens du resserrement et de l'autonomisation. [...] Célébataires, les romans de la décadence< le sont non seulement parce qu'ils refusent d'être embrigadés dans des catégories littéraires apprises et figées, mais plus positivement, parce qu'en eux cristallise l'utopie d'un monde romanesque totalement réplé sur lui-même, doté d'une langue qui se met à l'abri de toute socialité et en dehors de l'histoire, pour refaire en vase clos un univers à part entière, compatible de l'artifice et de l'intellect<«. Nicht überzeugend ist allerdings die Behauptung, der Roman der Décadence würde eine >Leerstelle< besetzen, die der naturalistische Roman gelassen habe; vielmehr handelt es sich – berücksichtigt man auch Baudelaire – um eine parallele >gegenwärtige< Entwicklung.

52 Es ist zu erinnern, daß in der französischen Sprache die >Wörter vide< und >veuf<, das lateinische Erymon >viduus< haben. Hugues Viane äußert in einer Art inneren Monolog: »Veuf! Être veuf! Je suis le veuf! Mot irremédiable et bref! d'une seule syllabe, sans écho. Mort impar! et qui désigne bien l'âtre déparéllé.« Zudem ist die Äußerung eine Reminiszenz an die erste Zeile des Sonetts *El Deschadado* von Gérard de Nerval, »Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsoolé [...]« (*Œuvres*, 2 Bde., Paris 1960 [Bibliothèque de la Pléiade], Bd. 1, S. 3.)

dem Ende des Tages, dem Ende des Jahres entsprechen Dämmerung, Nebel, feiner Regen; die Atmosphäre ist blaß, grau, farblos. Die den gesamten Text thematisch und tropisch strukturierende Isotopie des ›Abschieds‹ und des ›Endes‹ generiert aber einen neuen eigenwertigen poetischen Raum<sup>53</sup> der immanenten Verweisungen, die sich in einander spiegeln und die als ›symbolistische‹ Poiesis die ›dekadente‹ Semiosis reflektieren und zugleich amihlieren<sup>54</sup>. Es ist nun diese zweifache und zugleich gegenwärtige Spekularität, die Baudelaire im Bild des ›soleil agonisant‹ zur Vorstellung gebracht hat und die die Dichtung der Moderne im konkreten Wortsinn begründet. Deren Anspruch, als Ausdruck der reinen Imagination radikal neu zu sein<sup>55</sup>, fand in der geschichtsphilosophischen Reflexionsfigur der Dekadenz eine Anschauungsform, die – ›apokalyptisch‹ konfiguriert – die Poetik der Suggestion als eine Poetik der Décadence nicht nur plausibilisierte, vielmehr als unabweislich, geradezu gesetzmäßig legitimierte. Dem Konzept der ›apokalyptisch‹ konfigurierten Poetik der Suggestion entspricht es, daß diese selbst unbestimmt bleibt, nur mehr in Analogien und Korrespondenzen Impressionen evoziert<sup>56</sup>. Nicht anders findet die Poetik der Décadence, wie sie Baudelaire in der oben

53 In diesem Verständnis unterscheiden wir uns grundlegend von Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied – Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a. M. 1996. Zu Begriff und Sache einer ›Theorie der Trauer‹, bereits Vfin, ›Noch einmal Baudelaire und Delacroix gelegentlich eines Porträts‹, in: dies. und Christoph Rodiek (Hrsg.), *Dialog der Künste – Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* – Festschrift für Erwin Köppen, Bern/Frankfurt a.M./New York 1989, S. 215–228, hier S. 225.

54 Selbst die luzide Analyse von J.-P. Bertrand: ›Une chevelure d'un jeune fluide et textuel. Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach‹, *Correspondance* 3/1993, S. 23–30, erkennt nur mehr eine ›Verflechtung‹ der unterschiedlichen Ebenen, nicht eine unaufhebbare Komplementarität (S. 28): ›Bruges-la-Morte entrelace [...] trois textes: un poème en prose, sur lequel il a démarré et qui fait son lit dans les évocations symboliques de Bruges; un roman, qui fait fond d'une intrigue triviale, qui se noue et se dénoue; et un discours autoreflexif, grâce auquel la rhétorique de l'analogie qui commande l'écriture du texte dans son ensemble est explicitée dans ses mécanismes.‹

55 Programmatisch formuliert bekanntlich Baudelaire die engrenzende Funktion der Enbildungskraft, ›La Reine des Facultés‹, in seinem kunstkritischen Essay *Salon de 1859*, in: *Critiques esthétiques* (wie Anm. 15), S. 321: ›[L'imagination] a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.‹

56 Die ›Impressionen‹ als solche bleiben bestehen, dessen unbeschadet muß und kann eine genaue Analyse, wie sie bspw. Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21) durchführt, die Verfahrenstechniken freilegen. Siehe dazu auch noch einmal unsere Bemerkungen in Anmerkung 22.

zitierten Passage entwirft, nur mehr in einer höchst bildhaften, selbst wiederum poetischen Sprache Ausdruck: in den für die Dichtung Baudelaires konstituiven Oxytura eines ›paradis de feu‹ einer ›splendeur triste‹, einer ›volupté du regret‹, im ganzen einer ›âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves‹.

### III

›C'est le rêve, les nuances, l'au-delà, l'art qui voyage avec les nuages, qui apprivoise des reflets, pour qui le réel n'est qu'un point de départ et le papier lui-même une frêle certitude blanche d'où s'élançer dans des gouffres de mystère qui sont en haut et qui attirent‹<sup>57</sup> – so Georges Rodenbach, der zweifellos zu den Minores zählt<sup>58</sup>, doch gerade deswegen vorzüglich geeignet ist, die ›zugrundeliegenden Systemstrukturen‹<sup>59</sup> offenzulegen<sup>60</sup> – Strukturen, an denen die Minores partizipieren, doch die sie zugleich in entscheidendem Maße überwinden. Die sogenannte Obscuritas der Dichtung Mallarmés hat ihren Grund im poetologischen Décadence-Verständnis nicht anders als die ihr eigene Transparenz. Noch die ›Ästhetisierung des perpetuierten *subvers*‹<sup>61</sup> folgt jener die Poetik der Décadence kennzeichnenden ›apokalyptischen‹ Figuration, wofem gerade der Sinnentzug eine – unerwartete, neue – Sinsetzung zu Folge hat, die sich freilich der herkömmlichen Hermeneutik verweigert, mithin einen Sinnentzug auf einer zweiten Ebene inszeniert<sup>62</sup>. Das dialektische Verhältnis von

57 Georges Rodenbach, ›La poésie nouvelle. A propos des décadents et symbolistes‹, *Revue bleue* 4/7/4 avril 1891, S. 422–430, hier S. 423.

58 Mit dieser Qualifikation sollen die respektablen Unternehmungen insbesondere der belgischen Forschung, Rodenbach zu rehabilitieren, keinesfalls geschmäht werden.

59 So Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21), S. 89.

60 Gleichermäßen geeignet, den poetologischen und poetischen Diskurs der Epoche der Décadence, mithin des Fin de siècle, mit dem Anspruch auf allgemeine Geltung zu dokumentieren, sind die literaturkritischen Schriften Paul Bourget's, insbesondere die *Essais de psychologie moderne*, und dort wiederum der Essay über Charles Baudelaire und die ›Théorie de la décadence‹, sodann die zahlreichen Schriften Albert Mockels, hier wiederum der 1899 erstmals erschienene Essay *Stéphane Mallarmé, un héros*, weiterhin Gustave Kahn's *Symbolistes et Décadents* von 1902.

61 Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21), S. 237.

62 In dieser Hinsicht unterscheiden wir uns von Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21), für den die Spannung zwischen Sinsetzung und Sinnentzug‹ nur mehr ein ›Prozess des Sinnvoll-Werdens‹ (S. 237 u. ö.) darstellt.

Setzung und Entzug des Sinns aber ist kalkulierter Ausdruck einer spezifischen syntaktischen Struktur, die wiederum in der Semantik des *clair-obscur* topische Spiegelung erfährt: doch in einer Weise, die auf ihre »dekadente« Genese nur mehr alludiert, um in der Folge gänzlich zu verschwinden, genauer: allein noch in der Struktur zu figurieren<sup>63</sup>.

Es ist möglich, ja letztlich unabweisbar, den Sinn resp. das Simplemental eines jeden Mallarméschen Poems zu entfalten, zudem die je differente Sinnentfaltung zu typischeren<sup>64</sup>, doch wird der jeweilige, dem einzelnen Gedicht zuzuweisende Sinn überführt in eine – durchaus auch vom Sinn generierte – Poetik, die zugleich eine poetologische Reflexion zur Vorstellung bringt. Diese läßt sich mit Mallarmés Worten selbst wie folgt knapp bestimmen: « (...) après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau (...) »<sup>65</sup> Der »apokalyptische Gestus«, der dieser Poetologie inhärent, findet Ausdruck in einer Poetik der Suggestion, die im wesentlichen von der isotopischen Semantik des Anfangs im Ende, des »Lichten« im »Finsteren«<sup>66</sup> getragen ist, mithin einer Bildlichkeit des *clair-obscur*, der ihrerseits eine syntaktische Struktur korrespondiert, die in der Auflösung selbst neu errichtet. Es ist also das Zusammenspiel einer »dekadenten« Bildlichkeit und einer diese Bildlichkeit spiegelnden »suggestiven« Struktur, das die Dichtung und gleichermaßen die Dichtungstheorie Mallarmés kennzeichnet und das die Kunst der Moderne begründet. Vorläufer ist Baudelaire, dessen Werk – die Dichtung nicht anders als die kunstkritischen Schriften – jene die Moderne fundierende »apokalyptische Konfigu-

63 Kunst, mithin auch Dichtung, ist – das ist eine Platitüde – wesentlich, wenn nicht ausschließlich durch ihre Struktur, ihre Poiesis bestimmt – Themen, Motive, gar Inhalte – haben keine oder doch nur untergeordnete, »dienende« Funktion. Die Kunst und Literatur der Moderne radikalisiert die Konzentration auf die Poiesis bis zur »Unverständlichkeit« hin. Dies aber – das wollen unsere Überlegungen zeigen – ist eine Folge des ästhetisch gewendeten Dekadenz-Syndroms, jener »apokalyptischen Konfiguration«, in der das Andere, das Neue eine Sprache sucht, die die Sprache transzendiert: Frühe Verfahren sind eben jene der Suggestion, der Korrespondenzen und der Analogien, der Syntachsen.

64 So Regn, *Konflikte der Interpretationen* (wie Anm. 21), der mit Blick auf Mallarmé paradigmatisch »Realisierungsmöglichkeiten der »Suggestion« und »Realisierungsmöglichkeiten der Allegorie« in genauer Textanalyse präsentiert. Brief an Henri Cazalis (Juli 1866), in: Stéphane Mallarmé, *Correspondance* 1862 – 1871, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Bd. 1, Paris 1959, S. 220. Zur genauen Datierung (13.2.1866) siehe *Documents Mallarmé* VI, S. 321.

66 Vgl. die Fortführung des o.a. Zitats: » – et que tu ne peux t'imaginer dans quel les antiques lucides je m'aventure.« Mallarmé, *Correspondance* (wie Anm. 65), S. 220f.

ration« derart deutlich in Morvik, Semantik, Lexik realisierte, daß Mallarmé sie zwar einerseits pastichieren und parodieren konnte<sup>67</sup>, doch andererseits radikalisierte: als »suggestive« Struktur, die der »dekadenten« Bildlichkeit künftig entraten konnte<sup>68</sup>.

Das knapp skizzierte soll an zwei Beispielen gezeigt werden: den Sonetten *Renouveau* und *Le Tombeau de Charles Baudelaire*.

#### RENOUVEAU

Le printemps maladif a chassé tristement  
L'hiver, saison de l'art serain, l'hiver lucide,  
Et, dans mon être à qui le sang morne préside  
L'impuissance s'éteint en un long bâillement.

Des crépuscules blancs tiédissent sous mon crâne  
Qu'un cercle de fer serre ainsi qu'un vieux tombeau  
Et triste, j'erre après un rêve vague et beau,  
Par les champs où la sève immense se pavane

Puis je tombe énérvé de parfums d'arbres, las,  
Et creusant de ma face une fosse à mon rêve,  
Mordant la terre chaude où poussent les lilas,

J'attends, en m'abîmant que mon ennui s'éleve...

– Cependant l'Azur rit sur la haie et l'éveil  
De tant d'oiseaux en fleur gazouillant au soleil.

Biographismen sind obsolet – und dennoch: Mallarmé bemerkte zu diesem Gedicht in einem Brief an Henri Cazalis vom 4. Juni 1862 unter anderem: »Emmanuel t'avait peut-être parlé d'une stérilité curieuse que le printemps avait installée en moi. Après trois mois d'impuissance, je m'en suis enfin débarrassé et mon premier sonnet est consacré à la décrire, à la maudire. C'est un genre assez nouveau que cette poésie où les effets matériels du sang, des nerfs sont analysés et mêlés aux effets moraux, de l'esprit, de l'âme. Cela pourrait s'appeler *Spleen printanier*. Quand la composition est bien harmonisée et que l'oeuvre n'est ni trop physique ni trop spirituelle, elle peut représenter quelque chose.«<sup>69</sup> Das Gedicht zu lesen als »ein Sonett über das

67 Beispiel par excellence ist *L'Azur* (*Œuvres complètes* [wie Anm. 20], S. 37 sowie der hinreichende Kommentar zu diesem Gedicht ebd., S. 1430-1432).

68 Stierle, »Möglichkeiten des dunklen Stils« (wie Anm. 22), S. 170 verweist in einem analogen Verständnis auf »die Bedeutung, die dem thematischen Impuls im Prozeß seines »Verschweigens« zukommt«.

69 Mallarmé, *Correspondance* 1862-1871 (wie Anm. 65), S. 30f.  
Vgl. auch Mallarmé, *Œuvres complètes* (wie Anm. 20), S. 1425.

Leiden des Dichters an künstlerischer Impotenz in der Jahreszeit, in der die Natur zu neuer Potenz erwacht<sup>70</sup>, vereinsamigt, ja verfehlt seine Intention, die darin besteht, etwas Unbestimmtes zur Vorstellung zu bringen: « représenter quelque chose ». Dies zu erkennen, bedürfte es nicht des epistolaren Kommentars, der gleichwohl höchst bemerkenswert ist: ihm eignet jene Bewegung, die auch das Poem konfiguriert und die im wesentlichen von einer Gegenläufigkeit bestimmt ist, die auf Harmonie in der Simultaneität des Gegenläufigen zustrahlt. Bereits die Verbindung »sterilité curieuse« enthält das Moment der Überwindung der »Sterilität« in der »Curiositas«, die als eine vornehmlich geistig-seelische Haltung mit der Nennung des »printemps« ins Naturhafte-Physische überführt wird, um letztlich die »Sterilität« als eine gleichhermäßigen geistige wie körperliche erscheinen zu lassen. Demgemäß ist auch die Überwindung der »Sterilität« Folge einer geistigen »Fruchtbarkeit«, die ihre Voraussetzung wiederum im »Physischen« hat, das es seinerseits geistig zu übersteigen gilt.

Das Sonett *Renouveau* treibt nun diese in den kommentierenden Zeilen realisierte Simultaneität des Gegenläufigen an die Grenze des Paradoxen in einem fortgeführten Zusammenspiel oppositiver Seme, die in ihrer syntagmatischen Abfolge das Paradigma des »Renouveau«, der »Erneuerung« konstruieren: das Ende wird im Anfang mitgeführt, der Tod im Leben, die Dunkelheit in der Helligkeit, die Tristesse in der Heiterkeit, die Spätszeit des Winters in der Neuheit des Frühlings. Seelenstimmungen des Sprechers korrespondieren, ja interagieren mit Wechselzeiten des Jahres und des Tages, wiederum nicht analog, sondern ihrerseits kontrastiv<sup>71</sup>. Zur Vorstellung kommt – wenigleich noch in deutlicher Übernahme romantischer Seelenlandschaften« und Baudelaire'scher Bildlichkeit<sup>72</sup> – eine »Idee«, die Idee des »Renouveau«, näherhin die »Idee« neuer Möglichkeiten des Dichtens. Der Renouveau der Jahreszeiten, zudem die erneuerte Kreativität des

70 So der Kommentar in der Ausgabe: Stéphane Mallarmé, *Gedichte*, Französisch und Deutsch. Übers. und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel, Göttingen 1993, S. 302.

71 Ein weiteres plakatives Beispiel ist das Sonett *Tristesse d'été*, das mit dem vorliegenden Sonett *Renouveau* unter dessen ursprünglichem Titel *Vere novo* in einigen Autographen zusammen unter dem Titel *Soleils nouveaux*, auch *Soleils nouveaux* aufgeführt war. Siehe dazu den Kommentar in Mallarmé, *Correspondance* 1862 – 1871 (wie Anm. 65), S. 31, Anm. 1 sowie den Kommentar in Mallarmé, *Œuvres complètes* (wie Anm. 20), S. 1425.

72 Siehe dazu den Kommentar in Mallarmé, *Correspondance* 1862 – 1871 (wie Anm. 65), S. 31, Anm. 1: »C'est au sujet de ce sonnet que Lafébrure écrit à Mallarmé le 25 juin 1862: »Et Baudelaire, s'il rajouissait, pourrait signer vos sonnets.«

Sprechers sind nur mehr motivierte thematische Impulse<sup>73</sup>, die gleichwohl ihre Konkretetheit im Verweis auf das Abstractum nicht verlieren. Das hat seinen Grund in der prinzipiellen Austauschbarkeit der im wesentlichen zwei oppositiven semantischen Bereichen zuzuordnenden Lexeme, die eine ebenso prinzipielle Austauschbarkeit der drei Gegenstandsbereiche – Natur, *état d'âme* des Sprechers, Dichtung – zur Folge hat. Das unehört Neue dieser »suggeriven« Konstruktion liegt nun darin, daß Anders-Rede<sup>74</sup>, Allegorie, zum Symbol, zur Gleich-Rede wird, genauer: daß Anders-Rede und Gleich-Rede, Allegorie und Symbol ein und dasselbe werden. Dieses Verfahren vermag ein »Etwas«, »quelque chose«<sup>75</sup>, zur Vorstellung zu bringen, das sich jeglicher »Benennung«, gar Konkretisierung entzieht und dennoch »Etwas« ist, genauer: gerade dadurch »Etwas« ist, daß es nicht konkretisierbar, nicht benennbar ist: Seine Evidenz gewinnt es rein aus sich selbst. Die Ermöglichungsstruktur dieser »absoluten« Evidenz, Korrektat des Nichts, ist aber jene »apokalyptische Konfiguration«, die das Sonett *Renouveau* in Thematik und Konstellation par excellence repräsentiert und die – allgemein formuliert – in einer fortgeführten Setzung und Aufhebung von Oppositiva besteht, in einer Positivierung der Negation in der Negation und aus der Negation heraus.

Die sog. »Kritischen Schritten« Mallarmé sind – wie die lyrischen Texte – Poesie und Poetologie ineins<sup>76</sup>, und sie nehmen deren Bildlichkeit und Verfahren auf. *Plainte d'automne*<sup>77</sup> ist nachgerade eine Abbreviatur dekadenter Topik. Im emblematischen Raffinement überlegen sind die frühen poetisch-poetologischen Reflexionen, für die paradigmatisch der nachfolgende Satz aus *Le Mystère dans les Lettres* einstehen kann:

Appuyez, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'alligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentiquer le silence.<sup>78</sup>

73 Zum Begriff siehe Stierle, »Möglichkeiten des dunklen Stils« (wie Anm. 22), S. 170 (s.o. Anm. 68).

74 Den treffenden Begriff entnehme ich dem Titel des Buches von Heinz J. Drüth, *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg i. B. 2000.

75 »[R]eprésenter quelque chose« – so ist in Aufnahme des obigen Zitats zu erinnern – ist die poetische Absicht, die Mallarmé mit der Niederschrift dieses Sonetts – und letztlich aller Poeme – verfolgt.

76 Auch hierin folgt Mallarmé den Vorgaben Baudelaire's und radikalisiert sie.

77 Mallarmé, *Œuvres complètes* (wie Anm. 20), S. 270f.

78 Ebd., S. 382-387.

Der Bewegung der Setzung und Aufhebung, der Positivierung in der Negation eignen Gedankenbilder, die in der Fügung »authentiquer le silence« kulminieren und die ihren Ausdruck finden in der für Mallarmés Poetik im ganzen in der für die Poetik der Décadence repräsentativen Destruktion der normierten, zugleich Restruktion einer abweichenden Syntax. Die »Beglaubigung« des »Schweigens« gelingt nur mehr in der Verzögerung des Satzsinnes, zudem in der immer variierten Rekurrenz der Begriffe, die semantisch eine Intention und eine Unabgeschlossenheit zur Vorstellung bringen – »appuyer«, »inaugurer«, »aligner«, »dissimuler« –, zudem das »Blanc«, »le blanc«, als Ausgangs- und Zielpunkt eines Prozesses reklamieren. Demgemäß kennzeichnet der den Abschnitt mitig teilende Satz »le hasard vaincu mot par mot« einerseits präzise das vorgängige semantisch-syntagmatische Verfahren, das es darauf anlegt, ein »rien au delà«, ein »jenseitiges« der Sprache zu suggerieren, das als ein Nichts gleichwohl ein Etwas (»rien«) mitführt, und er behauptet andererseits, daß eben die Inszenierung dieses ambigen »rien« die Kontingenzen eliminiert habe, wofür der Begriff »indéfectiblement«, zudem die ein zeitent hoben Präsensisches zur Vorstellung bringenden Wörter »tout à l'heure gratuit« und »certain maintenant« einstreuen. Folgerichtig ist die Conclusio (»pour conclure«) durch das Syntagma »rien au delà« selbst in Suspens gehalten.

Fortgesetzte Sinnsuspendierung als Wechselspiel von Sinnsetzung und Sinnentzug ist Kennzeichen der Mallarméschen Poiesis<sup>79</sup>. Ihre spezifische semantisch-syntaktische Prägung, zudem ihre Bildlichkeit sind aber eine Realisation jener hier in Frage stehenden »apokalyptischen« Konfiguration, die ihre epistemologische Voraussetzung in der die Epoche prägenden Denkfigur der Dekadenz hat. Dieser Constat kann auch und gerade dort Geltung beanspruchen, wo das Dekadenzsyndrom weniger deutlich in Themen und Tropen zum Vorschein kommt. Als Beispiel steht das Sonett *Le Tombeau de Charles Baudelaire*.

#### LE TOMBEAU DE CHARLES BAUDELAIRE

Le temple enseveli divulgue par la bouche  
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis  
Abominablement quelque idole Annubis  
Tout le musée flamé comme un aboi farouche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche  
Essuyeuse on le sait des opprobres subis  
Il allume hagard un immortel pubis  
Dont le vol selon le réverbère découche

79 Dies in genauen Textinterpretationen nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst der Studie von Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21).

Quel feuillage séché dans les cités sans soir  
Yotif pourra béir comme elle se rassembler  
Contre le matre vainement de Baudelaire  
Au voile qui la ceint absente avec frissons  
Celle son Ombre même un poison turléaire  
Toujours à respirer si nous en péissons.

Das Sonett gehört zu den sogenannten »Homages et Tombeaux«-Gedichten, einer Gattung, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, mithin im Fin de siècle, außergewöhnlich verbreitet war<sup>80</sup>. Das Gedicht<sup>81</sup> ist nun insofern eine Hommage an Baudelaire, als es in konzentriertester Form Poetik und Poetologie der Baudelaireischen Dichtung reflektiert, dessen Themen, Tropen und oxymorale Syntagmen in Variationen aufnimmt und zugleich kühn erneuert – derart, daß das Modell kaum mehr erkennbar ist und nur mehr als Palimpsest fungiert. Durchaus im Verweis auf den äußeren Anlaß – die Ehrung eines toten Dichters im Bild des »tombeau« – nehmen die Quartette mit den oppositiven Bildbereichen »le temple enseveli« und »le gaz récent« auf Baudelaire's Werk allgemein wie im besonderen auf die Poetik der modernen Großstadt Bezug, darüber hinaus reformulieren sie dessen Definition der ästhetischen Modernität – »tirer l'éternel du transitoire«<sup>82</sup> –, wobei die Partikel »ou« weniger ausschließende, denn einschließende Funktion hat, mithin die spezifische Reziprozität zwischen dem Transitorisch-Rezenten und dem Ewig-Antiken zur Vorstellung zu bringen intendiert. Befördert wird diese Verweislichkeit, die zudem in der oppositiven Bildlichkeit des Dunkel-Verborgenen und des Hell-Sichtbaren zum Ausdruck kommt, durch das Wort »flambé«: von seiner Stellung in der letzten Zeile des ersten Quartetts dem Bereich des »temple enseveli« zugehörig, näherhin in grammatischem Bezug zu »quelque idole Annubis« stehend, leitet es semantisch über in den Bereich des »gaz récent«, mithin in die das zweite Quartett bestimmende Isotopie des »Lichten« – »la mèche«, »il allume«, »le réverbère« –, die wiederum »gestört« ist durch die Begrif-

80 Siehe dazu wiederum Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21), S. 90ff. u.ö. Man könnte nun so weit gehen, in der »Mode« der Tombeaux-Gedichte mit der ihnen eigenen oppositiven Semantik ein weiteres Dokument für die epochale Faszination der Denkfigur des »Endes« zu sehen.

81 Eine eindruckliche Analyse des Gedichts in ebenso einflächiger Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur bietet Regn, *Konflikt der Interpretationen* (wie Anm. 21), S. 206–238.

82 Baudelaire, *Critiques esthétiques* (wie Anm. 15), S. 466.

fe »louche« und »opprobres«, auch »découche«, das einerseits auf »enseveli« und »sépulcrale« verweist, doch andererseits im privaten »de« diesen Verweis unterbindet, näherhin die beiden reziproken Bildbereiche in einem einzigen Begriff zusammenführt. Analoge Funktion kommt dem Wort »immortel« zu: im »Unsterblichen« zugleich »sterblich« führt es je nach Zuordnung entweder in der Negation die Positivierung mit – so im grammatischen Bezug auf »pubis«, mit dessen körperlicher Vergänglichkeit es damit in Kontrast steht; oder es beläßt Positivierung und Negation in der Schwebe – im semantisch begründeten Bezug auf das seinerseits unbestimmte »quelque idole Annubis«.) »Janusgesichtigkeit« wäre denn auch das hier praktizierte Verfahren näherhin zu kennzeichnen, das die für die Baudelaresche Poetik charakteristische Komplementarität der Gegensätze sukzessive überführt in ein ununterscheidbares Zugleich. Geradezu ikonisch steht dafür das Wort »Ombre« im letzten Tertzett ein: herausgehoben durch Majuskel, scheint »Ombre« prima vista auf das *Œuvre* Baudelares selbst zu verweisen. Tatsächlich aber wird dieses konfiguriert in den für Baudelares Poetik spezifischen, zugleich kühn erneuerten Komplementen »boue et rubis«, auch »poison tutélaire«, zudem in der das Sonett abschließenden Zeile »toujours à respirer si nous en périssons«. »Ombre« hingegen fokussiert nicht nur in einem einzigen Begriff die Opposita des Hellen und des Dunklen, konzentriert mithin nicht allein die »apokalyptische« Gegenwändigkeit in einem einzigen Bild, vielmehr neutralisiert »Ombre« diese Gegenwändigkeit, ja hebt sie auf, generiert eine Unentschiedenheit, genauer: eine Schwebe. Der Effekt ist, daß »Ombre« de-realisiert ist, zu einer »notion pure« wird, »absente/avec frissons«. <sup>83</sup> Der Absenz der Materialität korrespondiert die prekäre Präsenz der »idée même et suave« <sup>84</sup> – Aufschein dessen, was das Velum <sup>85</sup> umgibt: »au voile qui la ceint«.

Gleichwohl ist »Ombre« nicht das letzte Wort – und kann es aufgrund seiner poetischen Intention nicht sein: das Absolute, mithin

83 Vgl. jene berühmte Passage aus *Crise de vers*, die als poetologischer Kommentar – nicht nur – zu *Le Tombeau de Baudelaire* gelesen werden, zudem selbst als poetischer Text gelten kann: »Je dis: une fleur! Et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour [...] musicalement se lève, *idée même et suave, l'absente de tous bouquets*.« (Mallarmé, *Œuvres complètes* [s. Anm. 20], S. 368; Hervorhebung durch MMG.)

84 Ebd.

85 Zum Bild des Schleiers als Anschauungsform des Imaginären siehe Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktiongeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.

das Nichts vorzustellen. Denn vorstellbar, genauer: inszenierbar ist allein die das Absolute – im Sinne von Nichts – ermöglichte Struktur und das dieser Struktur entsprechende Textverfahren: in dem »Ombre« nachfolgenden, wiederum nur mehr bildlich-topischen, näherhin oxymoralen Syntagma »un poison tutélaire« und in der das Sonett abschließenden »apokalyptisch« semantisierten Wortfolge »toujours à respirer si nous en périssons«. Komplementarität und Gegenwändigkeit von Opposita realisieren somit eine Poetik der Suggestion, die in Genese, Bildlichkeit und Verfahren eine Poetik der Décadence ist und deren Wesen allgemein bestimmt werden kann als Positivierung der Negativität. Letzteres aber ist Signum der Kunst und der Literatur der Moderne.

#### IV

Roland Barthes konstatiert in einem seiner frühesten und auch bekanntesten Essays <sup>86</sup> den »Nullpunkt der Literatur« und postuliert eine »Utopie der Sprache«. Der »Nullpunkt der Literatur« sei am reinsten in Mallarmés »Littérature-Objet« repräsentiert, deren Konstruktion einer Destruktion der Sprache gleichkomme <sup>87</sup>, mithin »Erfüllung des orphischen Traums« <sup>88</sup> sei: Abwesenheit, Negation, »weiße Schrift«. Die »Utopie der Sprache« wiederum bleibe nur mehr Entwurf: eines Schreibens, das – eingedenk seines unaufhebaren Zerrißenseins – die Vorstellung »einer neuen adamischen Welt« zu vermitteln vermöge, »in der die Sprache nicht mehr entfremdet sei« <sup>89</sup>. Läßt man außer

86 *Le Degré zéro de l'écriture*, zuerst in Buchform 1953 erschienen, jetzt in *Œuvres complètes*, éd. établie et présentée par Eric Marty, Tome I : 1942-1965, Paris 1993, S. 135-187.

87 Ebd., S. 140: »Mallarmé, enfin, a couronné cette construction de la Littérature-Objet, par l'acte ultime de toutes les objections, le neutre : on sait que tout l'effort de Mallarmé a porté sur une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre.«

88 Ebd., S. 140f.: »[...] dans ces écritures neutres, appelées ici le degré zéro de l'écriture: on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuter sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de portée que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rite orphéen: un écrivain sans Littérature.« (Hervorhebung von MMG.)

89 In etwas ausführlicherer Zitation (ebd., S. 186): »Se sentant sans cesse coupable de sa propre solitude, [l'écriture littéraire] n'en est pas moins une imagination avide d'un bonheur des mots, elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne servirait plus aliéné.« (Hervorhebung von MMG.)



acht, daß den Überlegungen Barthes' eine deutliche sozialengagierte Komponente eigen ist, so ist zu sehen, daß die ›Utopie der Sprache‹ nur mehr das dialektische Komplement des ›Nullpunkts der Literatur‹ ist<sup>90</sup>. Auch anders: Der Negation ist immer schon eine Positivierung inhärent. Mallarmés Sprache und Dichtung repräsentiert freilich eine einzigartige Radikalisierung der Negativität<sup>91</sup>: sie provoziert jenen ›Orphismus, den außersprachlich und transtextuell (wieder) zu gewinnen die nachfolgenden Generationen der Moderne bestrebt sind; ihr Programm ist nunmehr eine Poetik der Präsenz in der Folge einer Poetik der Suggestion. Deren Ermöglichungsgrund aber ist die epochale Denkfigur der Dekadenz, die – »apokalyptisch« gewendet – eine Ästhetik der Décadence hervorgerieben hat, die als Poetik die radikale Moderne inauguriert.

90 Und das heißt: Barthes' Entwurf einer ›Utopie der Sprache‹ ist selbst wiederum Teil und unmittelbare Folge des von ihm konstatierten ›Nullpunkts‹.

91 In dieser Radikalisierung ist ihm vielleicht nur noch Samuel Beckett vergleichbar.